

Ewa Andruszko
Université Jagellonne
Cracovie

L'envol au théâtre : Cocteau, Ionesco, Koltès

Mon analyse, qui sera aussi bien thématique que structurale, débutera par quelques précisions préliminaires. La première concerne la notion-clé de notre présentation, notamment celle d'image scénique (certains chercheurs disent « image théâtrale »). Elle est inscrite dans le texte dramatique qui a un destinataire, l'écrivain, et trois destinataires :

- le lecteur du texte (s'il y en a un),
- les créateurs (les professionnels) de théâtre qui transposent le texte sur scène,
- le public, le dernier et l'ultime juge du spectacle.

Le texte dramatique bien qu'il soit littéraire est destiné à la représentation. Comme le remarque Anne Ubersfeld : « Les signes verbaux intentionnels construisent les signes non verbaux – visuels et auditifs. Le message linguistique de l'auteur de texte doit être décodé par les créateurs du spectacle »¹.

Le texte est considéré comme une source de virtualités scéniques mais en même temps comme une projection des réalités théâtrales. Il est évident que c'est surtout la couche didascalique (au sens large du terme) qui est destinée à la réalisation de la vision théâtrale de l'auteur conscient de la transposition du texte à la scène.

Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles

– affirme Eugène Ionesco à propos de son expérience du théâtre².

Mon propos concernera donc la question de la transposition scénique de l'image de l'envol conçue par l'écrivain, image qui est, fort souvent, élaborée grâce à la coopération de l'auteur avec le metteur en scène et les techniciens de théâtre.

L'âge d'or de l'envol au théâtre est bien sûr celui du théâtre baroque qui manifeste la poétique de l'illusion et de l'éblouissement réalisée grâce à l'archi-

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Sociales, Paris 1982, p. 31.

² E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1966, p. 63.

itecture théâtrale sophistiquée inventée par les italiens Giovanni Serlio et Nicolas Sabbatini. Un des exemples le plus connu des pièces à machines si appréciées à l'époque est *Andromède* de Pierre Corneille jouée en 1650 au théâtre Petit Bourbon avec les décors et machines de Giacomo Torelli. La scène de l'ascension de Persée dans les airs sur le cheval Pégase a eu beaucoup de succès. Corneille qui a écrit *Andromède* comme une tragédie « à musique » et « à machines » commente son œuvre de la façon suivante :

Chaque acte, aussi bien que le prologue a sa décoration particulière et du moins une machine volante, avec un concert de musique que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine³.

Si l'effet visé de « remonter », comme le dit Pierre Corneille, est bel et bien l'éblouissement du public qui aime « des pièces pour les yeux », les fonctions connotatives de l'image de l'envol à l'époque du XX^e siècle sont un peu différentes.

L'art féerique du théâtre à machines est sémantisé et ses connotations changent d'un auteur à l'autre.

L'idée que la verticalité désignée par l'ascension ou par l'envol signifie la quête de Dieu, de l'Absolu, du Monde Idéal ou doit conduire le désir de la perfection spirituelle de l'être humain imaginée par un élanement de l'âme vers le ciel, ou un au-delà mal précisé, n'est pas très présente dans la création dramatique contemporaine. Il y a bien sûr certaines exceptions. Je tiens à en citer une qui me paraît être exemplaire. Je pense au texte du Prologue de *L'Annonce faite à Marie*, une des plus belles pièces de Paul Claudel dont la version définitive a été écrite en 1948 et la même année jouée sur la scène du Théâtre Hébertot. Dans la partie initiale de l'histoire apparaît un oiseau – l'emblème traditionnel de l'envol. C'est une alouette (invisible sur scène, évoquée seulement par le dialogue) qui s'élance joyeusement vers le ciel. Violaine la compare à une petite croix véhémement qui chante *alléluia*, « comme les séraphins qui ne sont qu'ailes sans aucuns pieds »⁴.

Cette image verbale (on ne voit pas l'oiseau voler, on ne l'entend pas chanter) préfigure l'ascension spirituelle de la jeune fille.

Les images scéniques de l'envol – qui doit être théâtralement concrétisé selon les intentions dramatiques de l'auteur – sont proposées par les écrivains indiqués dans le titre de ma communication. Il faut préciser, tout de suite, que la connotation reconnue en tant que verticalité spirituelle ou religieuse est abandonnée dans les textes qui constitueront mon objet d'analyse. Jean Cocteau dans sa tragédie en un acte et un intervalle : *Orphée* (date d'édition – 1927) traite l'envol ou plutôt l'élévation comme un truc de cirque. L'auteur voudrait faire ainsi un clin d'œil au spectateur qui est invité à participer à la représentation de sa pièce comme un partenaire conscient du jeu théâtral. *Le Piéton de l'air* (1963) d'Eugène Ionesco exprime par l'image de l'envol de son porte-parole Bérenger la joie et la liberté, tandis que Bernard-Marie Koltès dans sa dernière pièce intitulée *Roberto Zucco* (1990) parle d'un saut vers le soleil, le saut suicidaire qui permet à son héros de trouver un espace de liberté absolue et définitive grâce à une mort purificatrice.

³ Cit. in : *Le Théâtre en France*, sous la dir. de J. de Jomaron, Armand Colin, Paris 1992, p. 432.

⁴ P. Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, in : P. Claudel, *Théâtre II*, Gallimard, Paris 1956, p. 141.

On présentera donc trois auteurs, trois types d'imaginaire symbolique, et quelques images scéniques de l'envol dont le mode de fonctionnement sémantique est différent.

La première représentation de la tragédie de Jean Cocteau a eu lieu le 17 juin 1926 au Théâtre des Arts dans une mise en scène de Georges Pitoeff. Conformément à son programme d'actualisation des mythes anciens, l'auteur modifie l'histoire d'Orphée. Elle se passe à l'époque contemporaine, Orphée et Eurydice sont un couple querelleur et la fin de la « tragédie » est heureuse : le poète arrive à ramener sa femme des enfers qui se trouvent juste de l'autre côté du miroir placé dans le salon de leur villa. Les poèmes orphiques sont dictés à l'artiste par un cheval qui habite une espèce de niche située au milieu de la scène. Le cheval qui frappe avec son sabot les lettres soigneusement notées par Orphée ne rappelle en rien le mythique Pégase ailé mais fait penser plutôt au cheval-jouet enfantin Dada, éponyme d'un groupe d'artistes dont l'activité avant-gardiste n'était pas trop appréciée par Cocteau. A la fin de la pièce, quand Orphée et Eurydice entrent par la glace, le décor du salon s'envole. Libérés de l'entourage quotidien qui était témoin de leurs conflits conjugaux, les deux époux commencent, grâce à l'aide de l'ange gardien qui veille constamment sur eux, une nouvelle existence pleine de calme et de sérénité. Cet ange gardien nommé Heurtebise est un vitrier qui possède la faculté de s'élever dans l'air. A un moment de la pièce (scène IV) il monte sur une chaise pour réparer la fenêtre. Orphée sans s'en apercevoir prend la chaise et Heurtebise reste suspendu en l'air⁵. D'ailleurs, son appareil à vitres fixé à son dos possède, avec les effets de la lumière, l'apparence d'ailes transparentes et multicolores à la fois. L'épisode cité fait penser à un numéro d'acrobates de cirque. L'auteur, en vrai professionnel de théâtre, décrit dans les *Notes de mise en scène*, de façon très précise, le mode de fonctionnement de ce « truc » :

Le personnage pose un pied sur la chaise, et l'autre sur un escabeau dissimulé derrière le portant de la fenêtre, un machiniste le tient par une ceinture invisible dont l'anneau dépasse sous son appareil de vitrier. Lorsque Orphée ôte la chaise, Heurtebise vole⁶.

Cocteau avoue que ce système très simple a été trouvé par Georges Pitoeff et il souligne que cette image théâtrale est d'un effet extraordinaire.

Dans la note numéro 1 située en bas de la même page, l'auteur ne manque pas d'ajouter une observation concernant sa vision du texte : « Inutile de dire qu'il n'y a pas un seul symbole dans la pièce. Rien que du langage pauvre, du poème agi »⁷. Cette remarque est conforme à la conception de l'art dramatique prônée par Cocteau, celle de remplacer la poésie au théâtre par la poésie du théâtre. Dans sa lettre adressée à Pitoeff qui précède le texte de la tragédie, l'auteur déclare au metteur en scène : « J'offre ma pièce à vos enfants, et je souhaite qu'ils ne perdent jamais l'enfance ou qu'ils la retrouvent grâce au cœur »⁸.

Jean Cocteau cherche la poésie de l'image scénique en ayant recours au cirque. Si Eugène Ionesco a, lui aussi, recours aux mêmes procédés, ses raisons sont bien dif-

⁵ J. Cocteau, *Orphée*, Editions Stock, Paris 1927, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁷ *Ibidem*, p. 122.

⁸ *Ibidem*, p.10.

férentes de celles de son collègue. *Le Piéton de l'air* est une pièce qui a été créée pour la première fois à l'Odéon-Théâtre de France le 8 février 1963 par Jean-Louis Barrault.

L'image scénique est pour Ionesco la projection de ses rêves, l'extériorisation d'un dynamisme psychique profond. Dans une conversation avec Claude Bonnefoy, il déclare à propos de la genèse de sa pièce : « J'ai utilisé un de mes rêves. Le rêve de l'envol... »⁹. *Le Piéton de l'air* a pour point de départ un rêve de lévitation. Le rêve d'escalade et d'envol est pour l'auteur une technique de libération affective, il exprime l'allégresse physique, l'équilibre du corps et de l'esprit, l'harmonie de tout l'être avec le monde, l'harmonie qui devient une source d'euphorie. Dans la pièce, ces sensations sont incarnées par Bérenger qui tout à coup ressent une indicible allégresse. Léger il se met à bondir. D'abord, il fait de temps à autre de petits bonds légers, ensuite effectue un bond d'un mètre, puis de deux mètres, finalement il s'élève en l'air. Il explique à sa femme indignée par ce comportement inouï : « Voler est un besoin indispensable à l'homme (...) C'est aussi indispensable, aussi naturel que la respiration »¹⁰. Bérenger constate un peu plus tard que tout le monde doit savoir voler parce que c'est une faculté innée et s'étonne :

Comment en ai-je pu oublier le procédé ? C'est simple, pourtant, lumineux, enfantin. Quand on ne vole pas, c'est pire que si nous étions privés de nourriture. C'est pour cela sans doute que nous nous sentons malheureux¹¹.

Le rêve de lévitation crée le ressort dramatique du texte. L'envol et la chute dessinent la courbe événementielle et organisent la structure spatiale. A l'espace paradisiaque et épiphanique s'oppose la vision apocalyptique des gouffres sans fond dans le paysage désertique de l'Antimonde.

L'ascension et la chute sont des archétypes inséparables, souvent attestés dans la pensée symbolique. L'éclairage a aussi la même dimension. Le sentiment de la joie spontanée, enfantine, et la sensation de légèreté imprévue sont dans la pièce associés à la lumière. Dans son aspect symbolique, la lumière désigne la voie de la connaissance et de la plénitude. A un moment de l'action, on voit apparaître sur la toile, au fond de la scène, un pont d'argent, très grand, éblouissant de lumière. L'auteur précise dans les didascalies : « Il est comme un vaisseau en forme d'arche, aérien, semblant suspendu très haut, au-dessus de la rivière, chevauchant les cimes lumineuses »¹². Ce qui caractérise cette belle image, c'est l'association de la lumière à la verticalité. Le pont est caché un certain temps par les personnages qui l'admirent et « il réapparaît encore plus beau et lumineux (...) L'arche d'argent – observe Ionesco – doit refléter et renvoyer, en l'augmentant, la lumière du soleil, l'éclat du ciel »¹³.

Cette image scénique fonctionne, bien sûr comme un archétype. L'arche avec ses connotations bibliques symbolise l'alliance établie entre le ciel et la terre, la manifestation de la divinité, l'illumination extatique qui pourrait se traduire théâtralement par l'apparition du pont et par l'envol.

⁹ C. Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris 1966, p. 74.

¹⁰ E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in : E. Ionesco, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 1991, p. 707.

¹¹ *Ibidem*, p. 707.

¹² *Ibidem*, p. 699.

¹³ *Ibidem*, p. 700.

Il faut pourtant souligner que dans le cas de Ionesco, l'idée de la transcendance et le domaine mystique sont remplacés par l'insolite, l'onirique, le fantastique ou le merveilleux. Ces catégories esthétiques sont concrétisées dans son théâtre grâce à des procédés de cirque. L'auteur indique dans les didascalies, de façon détaillée, la technique pour soulever à l'aide des anneaux et d'un praticable la bicyclette blanche sur laquelle Bérenger fait quelques tours au-dessus des têtes des autres personnages assis sur des gradins comme au cirque. Ionesco note :

Il n'est pas indispensable que le cirque soit construit. Il peut être suggéré par quelques éléments. Un praticable incliné peut apparaître au-dessus de la tête des spectateurs, à moins que l'on utilise des fils de nylon pour soulever l'acrobate. (...) Bérenger fera le tour après avoir grimpé sur le praticable incliné mais au-dessus de la tête des spectateurs qui lèveront les yeux pour le regarder¹⁴

puis il ajoute que c'est un numéro acrobatique : « La bicyclette n'a plus de guidon. Bérenger continue en faisant les mouvements du cycliste. Puis il descendra. A ce moment disparaîtront praticable et les anneaux »¹⁵.

La description didascalique du deuxième envol utilise aussi la terminologie du cirque. Bérenger annonce que l'envol n'est qu'un procédé gymnastique et les indications scéniques de l'auteur précisent : « Des trapèzes descendent des cintres, en nylon si possible, à moins que Bérenger ne soit soulevé par des cordes en nylon »¹⁶.

Les souvenirs de cirque, du théâtre des marionnettes où la réalité n'entrave pas l'imagination et l'idée du spectacle à machines sont inscrits dans la conception même des textes de Ionesco. « Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie. On m'accusera de faire du music-hall, du cirque. Tant mieux : intégrons le cirque ! »¹⁷

En décrivant son expérience du théâtre il déclare : « Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles »¹⁸.

Conformément à cette déclaration, il fait surgir sur la scène du *Piéton de l'air* des arbres et des fleurs qui apparaissent et disparaissent comme dans un numéro de prestidigitateur. L'auteur prévoit plusieurs images scéniques : « A la gauche de Joséphine surgit soudain du sol une colonne rose, petite, fleurie », « L'arbre qui se trouvait vers le fond, et vers lequel les Bérenger se dirigeaient, disparaît brusquement », « Nouvelle disparition de l'arbre et nouvelle réapparition de la colonne », « Disparitions et réapparitions successives de l'arbre et de la colonne, à deux ou trois reprises »¹⁹.

Chaque numéro de cirque a des connotations littéraires et symboliques. Le vol aérien sous les cintres du chapiteau a toujours suscité une grande émotion du public qui frissonnait à voir et à regarder la transgression de la loi de la pesanteur en éprouvant une espèce de catharsis, la libération des craintes et des désirs inavouables.

¹⁴ *Ibidem*, p. 712.

¹⁵ *Ibidem*, p. 713.

¹⁶ *Ibidem*, p. 714.

¹⁷ E. Ionesco, *Notes et contre-notes, Discours sur l'avant-garde*, Paris 1966, p. 84.

¹⁸ *Expérience du théâtre*, in : E. Ionesco, *Notes et contre – notes, op.cit.*, p. 63.

¹⁹ E. Ionesco, *Le Piéton de l'air...*, *op.cit.*, pp. 694–696.

Comme l'envol, la colonne en fleurs, elle aussi, possède un ancrage mythologique et biblique. Il s'agit de la Colonne du Ciel (*columna cerului*) qui soutient la voûte céleste et assure la communication entre Terre et Ciel. Emmanuel Jacquart, qui a rédigé *Notices, notes et variantes* aux pièces de Ionesco, fait remarquer, inspiré par l'étude de Mircea Eliade *Brancusi et mythologies*²⁰, la convergence entre l'œuvre de Ionesco et celle de Brancusi en constatant la présence de deux thèmes clefs : le vol ou l'envol et la colonne²¹. Ce sont des motifs présents non seulement dans la Bible mais en même temps dans la mythologie roumaine dont Ionesco s'est nourri sans le savoir.

Bernard-Marie Koltès représentant la génération postérieure à celle de Ionesco, ne s'intéresse pas à ce type d'imagerie théâtrale. Le fondement de son œuvre, sa force créatrice, est, comme dans la dramaturgie du classicisme racinien, le langage. Sa dernière pièce écrite en 1988 « juste avant de mourir », *Roberto Zucco* (Koltès meurt à l'âge de 41 ans en avril 1989), est tout d'abord jouée par Peter Stein à la Schaubune am Lehniner Platz de Berlin, puis dans de nombreux théâtres en France et ensuite dans le monde entier. Il faut noter qu'une des premières représentations françaises a été celle de Bruno Boeglin à TNP-Villeurbanne en novembre 1991, où rôle principal a été interprété par Jerzy Radziwiłłowicz. Le texte de la pièce paraît en 1990 aux Editions de Minuit, maison qui a, d'ailleurs, publié toutes les œuvres de l'auteur. La pièce peut être considérée comme la dernière réplique de l'auteur qui contestait les rapports familiaux, sociaux et politiques.

Ce dernier texte dramatique de Koltès, consacré à l'histoire d'un assassin, est inspiré de la vie de Roberto Zucco, alias André dont la photo était affichée dans le métro parisien. L'auteur l'a vue ; il a ensuite regardé un reportage à la télévision qui montrait le jeune homme sur le toit d'une prison, courir, lever les bras, glisser.

La structure de la pièce est organisée par deux images ascensionnelles, qui sont marquées par un grand potentiel métaphorique. Le drame commence et se termine par deux scènes d'évasion de la prison. Roberto, incarcéré pour avoir assassiné son père, réussit à grimper, la nuit, sur le toit des bâtiments et se cache derrière les cheminées. Malgré les coups de feu, sirènes et projecteurs, il disparaît dans l'obscurité. La cheminée accroît l'image verbale reposant sur la notion de la verticalité indiquée par le discours des gardiens observant la course de Zucco sur le toit. L'opposition horizontale de deux espaces : clos (la prison) et ouvert (la ville), est complétée par la dimension verticale : le héros pour s'évader doit monter sur le toit et en descendre pour être libre. Avant d'être arrêté pour la deuxième fois, Roberto tue sans aucune raison plusieurs personnes en commençant les exécutions par sa mère qu'il étrangle juste la première nuit de son évasion. La scène finale intitulée *Zucco au soleil* présente le même décor que la première, mais cette fois tout se passe à midi. La scène est vide, on entend seulement les voix de gardiens et de prisonniers, témoins de la deuxième tentative d'évasion de Roberto. On le voit, torse et pieds nus grimper au sommet du toit. De nouveau il veut s'échapper « par le haut ». A la question des autres prisonniers : *Par où as-tu filé ?* il donne la réponse suivante : « Par le haut. Il ne faut pas chercher à travers les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il

²⁰ M. Eliade, *Briser le toit de la maison, La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris 1986.

²¹ E. Jacquart, *Notice, Le Piéton de l'air...*, in : *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 1991, p. 1715.

faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre »²².

En décrivant l'image scénique de l'évasion finale de son personnage l'auteur note dans les didascalies que le soleil monte, est brillant et extraordinairement lumineux. L'association de la lumière éclatante et de l'enlèvement est un procédé stéréotypé. Pour dynamiser l'image, l'auteur ajoute qu'un grand vent se lève et que le soleil devient aveuglant « comme l'éclat d'une bombe atomique ». Le soleil n'est plus considéré comme la joie et la vie, le soleil aveuglant de Koltès symbolise la mort. C'est à cause de la lumière intense et du vent qui souffle trop fort que Roberto vacille. La dernière réplique du drame est un cri anonyme : « Il tombe ».

La chute de Roberto est une question ambiguë. Tombe-t-il à cause du soleil aveuglant et des souffles du vent, qui le déséquilibrent, ou choisit-il ce moment pour un envol/saut suicidaire ?

La pièce de Koltès résume théâtralement l'histoire d'un garçon qui ne sait pas vivre, qui ne sait pas comment vivre et qui choisit, au cours de sa quête de sens de l'existence, la transgression de tous les interdits.

Une remarque en marge : dans sa quête ensanglantée par la mort des innocents, Roberto rappelle un autre jeune homme désespéré qui veut donner une leçon de liberté aux autres en les condamnant sans aucune raison à mort. Il s'appelle Caligula et son drame représente la première étape des réflexions sur la notion de l'absurde d'Albert Camus (la pièce intitulée *Caligula* date de 1939). Caligula, jeune empereur sanglant, comme Roberto, jeune meurtrier, choisissent tous les deux la mort suicidaire. Malgré leur révolte juvénile, l'absurde les dépasse. Caligula, qui est au courant du complot préparé contre lui, accepte d'être poignardé par son ami ; Roberto constate que l'ultime étape de sa recherche du sens de la vie est le toit de la prison et un saut vers le soleil.

Les connotations symboliques semblent évidentes puisque le soleil signifie le feu qui évoque la purification. Mais le saut vers le soleil de Roberto Zucco invite aussi à faire des analogies avec l'envol et la chute d'Icare, un autre jeune homme révolté qui décide de braver la loi de la pesanteur. Le labyrinthe mythique de Minos peut faire penser à l'errance de Roberto dans les rues de la ville qui signifient, comme la construction de Dédale, un espace clos sans issue. La réplique de Roberto citée ci-dessus (au-delà des murs, il y a d'autres murs) explique sa tentative de s'évader par le haut, la tentative expérimentée par Icare. Mais à l'encontre d'Icare, Zucco est bien conscient que son saut vers le soleil, geste de révolte et de désespoir, lui apportera une évasion/libération ultime, la mort.

Je pense que la phrase d'Eugène Ionesco recueillie par Michel Lioure pourrait bien servir de conclusion à l'analyse présentée : « Les hommes tournent en rond dans leur cage qui est planète parce qu'ils ont oublié qu'on peut regarder le ciel »²³.

²² B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, Editions de Minuit, Paris 1990, p. 92.

²³ M. Lioure, *Dix ans après...*, in : „Thalia”, avril 2005, Cahier Ionesco III, n° 1, directeur de projet Maria Voda Căpașan, Cluj-Napoca 2004, pp. 72–73.